

UEBER KUNST DER NEUZEIT. VIII.

CONSTANTIN MEUNIER

STUDIE VON EUGÈNE DEMOLDER

AUTORISIERTE UEBERSETZUNG

VON

HEDWIG NETER-LORSCH.



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
[illegible].

UEBER KUNST DER NEUZEIT.
8. HEFT.

CONSTANTIN MEUNIER

CONSTANTIN MEUNIER

STUDIE VON EUGÈNE DEMOLDER

AUTORISIERTE ÜBERSETZUNG

VON

HEDWIG NETER-LORSCH.



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1902.

Constantin Meunier ist nicht allzeit der grosse Künstler gewesen, als der er heute anerkannt ist. Zu Beginn seiner Laufbahn kam er mit 17 Jahren nach Brüssel in das Atelier Fraikings, eines offiziellen Bildhauers, von dem er nach 3 Jahren nichts anderes gelernt hatte, als seines Lehrers Statuen zu giessen. Das mittelmässige Milieu, in dem er sozusagen vegetierte, erfüllte Meunier mit tiefem Ekel. Die belgische Skulptur verfolgte damals eine der schlechtesten Schulen, und durch ihre akademische Schwäche machte sie Meunier dem Meissel und Bossierholz abwendig.

Angetrieben durch den Maler Charles de Groux, einen hochstehenden Geist, der von seinen Zeitgenossen gering geschätzt wurde, gleich all denen, die eine wesentliche Originalität zeigten und sich vom vorgeschriebenen Doctrinarismus frei zu machen wussten, wandte sich Meunier der Malerei zu. Arm, wie er war, hatte er gewerbliche Arbeiten angenommen die das Gebiet der Palette streiften. Er beschäftigte sich mit der Malerei von Kirchenfenstern und arbeitete ebenso wie de Groux für Capronnier, einen sehr bekannten Glasmaler in Brüssel.

Trotzdem er sich jedoch diesen kunstgewerblichen Arbeiten widmete, stellte Meunier im Salon von Brüssel ein bedeutendes Gemälde aus: «L'enterrement d'un trappiste».[1] Von einem Aufenthalt in einem Trappistenkloster in der Campine zurückgekehrt, war er von der Strenge des mönchischen Lebens aufs Tiefste ergriffen. Damals war er 26 Jahre alt. Drei Jahre später stellte er einen «St. Etienne après la lapidation»[2] aus, der sich im Museum von Gent befindet, und malte mehrere Kirchenbilder, die in Louvain, in Châtelineau und in der Provinz Lüttich sind.

Aus der ersten Zeit Meuniers existieren auch Erinnerungen an eine Reise nach Spanien, «Fabrica de Tabacos», «Combats de coqs», «un Flamenco». Jedoch gefiel ihm dieses Land nicht sehr. «Ich hatte einen Abscheu vor Spanien», schrieb er mir eines Tages, «und mit Entzücken sah ich das Land des mächtigen Farbenreichtums wieder. Diese Reise ist ein «hors d'œuvre» in meinem Leben, voll Arbeit und Träumen, in dem Abenteuer keinen Platz finden.»

Die Bilder Meuniers aus dieser Zeit zeigen eine gute Beherrschung der Farben und ein nicht gewöhnliches, dramatisches Gefühl. Sie zeichnen sich aus durch ihre ernste Auffassung, gepaart mit dem Hang

[1] Begräbnis eines Trappisten.
[2] St. Stephan nach der Steinigung.

des Künstlers, das Volk in allen seinen Schichten zu studieren. Noch aber hauchen diese Werke nicht den magischen Schauer aus, den Meunier später, sowohl seinem Pinsel, als seinem Meissel mitteilte.

Wo hat sich ihm dieser Schauer offenbart? Wo hat sich seinem Auge die grosse Seele des Proletariers entschleiert, diese Seele, so düster wie eine Schmiede und beängstigend wie ein Vulkan, in dessen Feuer er seine Statuen getaucht hat? Wer hat für ihn die Gewitterwolken zerteilt und den Schleier des Schmerzes zerrissen und so eine ganze Welt voll grauenhafter Pracht enthüllt? Ein starker Instinkt in der Kunst hat ihn getrieben, als sein Werk schon vollkommen schien, eine seltsame und tiefe Weihe, die spät, aber stark zu Tage trat, eine Vision gleichsam, die geheimnisvolle Gabe mancher genialen Geister! Wenn Millet den B a u e r in seiner Kunst schildert, so ist es unbestreitbar, dass Meunier den A r b e i t e r in der seinen gefeiert hat.

Das industrielle Gebiet Lüttichs und die Minengegend des Hennegau haben Meunier die düsteren Modelle zu seinen Statuen und den finsteren Hintergrund zu seinen neuen Gemälden geliefert.

Bieten doch diese belgischen Provinzen eines der seltsamsten und schrecklichsten Schauspiele, die man sich denken kann. Noch vor einem Jahrhundert bot das Land, idyllisch von waldigen Hügeln durchzogen, von Feldern, Wiesen und Obstgärten

durchquert einen beglückenden Anblick. Die Maas, die Sambre und ihre Nebenflüsse zogen dort unter blühenden Anhöhen und unter den Dörfern dahin, die sich zu dem sanftklingenden «Wallonien» vereinigen. Hier und da, tief in grünen Thälern verborgen, erhoben sich Abteien. Der Himmel schien zu lachen, frisch sprosste das Laub. Es war in der That ein Hirtengedicht, ein Vaterland für virgilische Dichter. Dieses Stückchen Erde sonnte sich unter der Freundlichkeit der in der Ebene zerstreut liegenden Weiler, die mit ihren Hecken von Weissdorn und Flieder gleichsam in den Falten des Bodens steckten.

Aber eines Tages war diese Idylle verschwunden. Diese blühende Dichtung der Natur wurde verbrannt und geschwärzt durch Flammen und den Rauch, der aus der Erde hervorquoll, und es blieben nur, hie und da von der Zerstörung verschont, einige Abschnitte, die uns von Wiesenduft erzählten: eine Abtei in Ruinen, romantisch an einer Schlucht gelegen, ein Dorf auf einem Hügel, mit seinen kalkweissen Häusergiebeln, seinen roten Ziegeldächern, seinem Kirchturm, seinen breitkronigen Bäumen und seinen Gästen; eine Mühle, die in frohem Sang das Wasser eines Teiches mit ihrem grossen Rad schlug, ein kleines Gehölz voll bemooster Bäume! All diese Dinge, gleich Oasen ländlicher Frische in einer Höllengegend.

Denn verborgen unter diesen Wiesen und Wäldern,

diesen wallonischen Ortschaften, lagen grosse Kohlenbecken, mit deren Ausbeutung man eines Tages begann. Man bohrte den Grund an, durchwühlte seine Eingeweide, verletzte seine Geheimnisse und entriss ihm seine vielhundertjährigen Schätze. Der Hennegau wies zu beiden Seiten grosse, schwarze, tiefklaffende Wunden auf. Die Spekulation stürzte sich darauf. Die gierigen Geier der Industrie verjagten nur zu bald die Turteltauben aus ihren Büschen. So ist aus den Feldern von Prêles, Châtelineau, Borinage, Seraing, wie Camille Lemonnier sagt: «Ein Land voll Feuer geworden, worin tief unten der Hexenkessel Macbeth's brodelt.»

Der Himmel, der sich bislang so jungfräulich über dem Lande der Schnitter und Waldbewohner wölbte, wird von ungeheuren Schornsteinen gequält, die sich am Horizont gleich hunderten von Kirchen und Türmen abzeichnen; sie speien Flammen aus und erbrechen Wolken von Rauch, durch welche die Sonne oft nur finster hindurchscheint. So entstand aus der ganzen Provinz gleichsam eine ungeheure Riesenschmiede, lohend unter den Blitzen einer michelangelesken Arbeit. Auf ödem Hintergrund zeigten Walzwerke ihren apokalyptischen Knochenbau, Kohlengruben werfen ihre ungeheuren und seltsamen Schatten. In dem von den Schmelzöfen glühenden Lande erheben sich die Kohlenhaufen mit metallischem Schieferglanz, wie geformt aus der Lava des Vesuvs. Weiterhin taucht ein riesen-

hafter Kessel und ein Gazometer gleich einer Warte auf, und an einem jähen Abhang dieser unterminierten Hügelgegend, klammert eine Arbeiterkolonie ihre kleinen, mit roten Ziegeln bedeckten, mit blauen oder gelblichem Kalk verwaschenen Häuschen an, die schon geschwärzt sind von dem Rauch, der in der Atmosphäre wallt. Glashütten arbeiten, Hochöfen, Walzwerke bilden ganze Städte von Fabriken, gleich Abgesandten der Hölle: ein modernes Fegefeuer in dem lärmenden und furchtbaren Aufruhr dieses grossen industriellen Landes.

Ein neues Volk erwächst aus diesem seltsamen Milieu, ein Volk furchtbar und düster, sozusagen in Kohle und Rauch gekleidet, mit einer Seele voll Finsternis, die an den Tagen der Revolte von starken Zornesausbrüchen mit der Plötzlichkeit einer Explosion erhellt wird. Ein Volk von Minen-, Glas-, Puddelarbeitern, Metallstreckern, eine schwarze Armee, mitten in den Flammen, unter dem Lärm der Fabriken, im Kampfe mit der Erde und ihren Erzen; ein moderner Plebs, den dunklen Bergwerken entstiegen, den Schachten entflohen, hervorgegangen aus den Oefen der Glashütten, förmlich gezeugt von den mächtigen Maschinen selbst, deren keuchende Sklaven sie liefern!

Bislang hatten sich die Künstler kaum mit den Demütigen sehr beschäftigt. Die Gothiker haben aus ihnen ihre Heiligenfiguren gemacht, ihre Märtyrer, ihre

Einsiedler, sie hatten kein Mitleiden mit ihrem Elend: sie verklärten den Glauben der Armen und erschauten sie durch ihren eigenen Mysticismus hindurch. — Was bedeutete das Leiden also? Es führte ins Paradies, und das verachtete Fleisch weihte sich der Geisselung.

Hat aber Teniers z. B. Landbewohner gemalt, so belebten sie eine fröhliche Kirmes oder lärmende Schenken; er betrachtete sie als Dorfherren, die die grotesken Tänze der Bauern belustigen, und er sieht sie nur bei einer Schmauserei mit ihren grünen oder zinnoberfarbenen Mützen in braunen oder roten Röcken, wie sie ihre steinernen Krüge leeren, ihren Speck schneiden und sich in ihrer übergrossen Fülle komisch an den Mauerwinkeln ausbreiten. Franz Hals hat unter den Zerlumpten die vollsten und sympathischsten Gesichter in der ganzen Gesundheit seiner Fleischfarbe wiedergegeben: Ein kleiner Crevettenfischer, gebräunt und keck, berauscht von der reichen Salzluft der Dünen, mit hellem und fröhlichem Blick, ein munteres und gesundes Mädchen, mit prächtigem Nacken und roten Wangen! Velasquez hat uns Bettler hinterlassen, prächtig wie Könige, lachend und glücklich darüber, dass sie statt Thalern, die goldenen Strahlen der Sonne auf ihren zerlumpten Hüllen besitzen. Watteau vermachte uns Schäfer; aber in Wirklichkeit sind es Edelleute, die zu einer feinen Maskerade verkleidet sind: blaue Bänder flattern an der Spitze ihres

Hirtenstabes und auf die Wiesen Cytheras führt man die Schafe unter Flötenklang — ein Spottgedicht!

Pierre Breughel hat viele Arme gemalt; verkrüppelte arme Teufel, ohne Beine, Blinde und Lahme, wahre Schrecken in Menschengestalt! In seinen Werken wimmelt ein ganzer Hof von brabantischen Wundern. Auf mancher Leinwand, so in «la Parabole des Aveugles», — diesem seinem Meisterwerk, das im Besitze des Louvre ist, — erhebt sich die Gestaltung zu einer wahrhaft seelischen Höhe des Schmerzes und des Unglückes, und man ahnt, dass der Künstler diese Elenden mit traurigem Herzen gemalt hat; aber gewöhnlich werfen seine Krückengänger und Zerlumpte muntere Blicke umher, mit denen sie über ihre Lumpen und Gebrechen zu spotten scheinen, und ihr ganzes Interesse wird gefesselt von der Aussicht auf einen guten Schmaus, von der Wurst, die am Rost brät oder der Suppe, die in einem Topfe brodelt.

Unter den älteren Künstlern haben die Brüder Le Nain in ihrer rauhen und groben Weise mit melancholischer und fleissiger Gewissenhaftigkeit ein wenig von dem Leiden der Bauern hervorgehoben. Sie haben in ihnen eine tiefere Psychiologie entdeckt, als die, welche bisher den Schmausereien, Kirmessen und Schlägereien in den Schänken als Motiv diente oder einen Vorwand bildete für saftige oder blendende Farbenkunststücke und bebänderte Hirtenstäbe.

Vergessen wir nicht Rembrandt, dieses Genie des

Goldes und der Zartheit, der mit seiner Zauberfackel in der Hand, hinabgestiegen ist bis tief ins Innerste des Menschenherzens. Er hat das Elend und den Schmerz beleuchtet, sein Licht hat wie das Wort Christi die Parias und die Enterbten verherrlicht.

Aber erst unsere Epoche hat das Auge der Kunst auf die Demütigen gelenkt durch die sympathische Barmherzigkeit Millets und Meuniers!

Millet ist einer der ersten, die das Angelus der Armen und Verachteten ertönen liess, und der sie mit den zarten Händen des Mitleides berührt hat. Die Ströme von Altruismus, die in unserer wirren Zeit durch die Seelen ziehen, mussten solche Künstler hervorbringen, die ihnen einen Gefühlsausdruck leihen. In unseren Tagen da das Volk sich sträubt und sich empört, mitten unter seinen Entbehrungen, da es zum Himmel des Jahrhunderts schreckliche Schreie ausstösst, die dort für immer widerbeben werden, musste der grosse, leidvolle Pöbel solche Geister gewinnen.

Courbet hat die «Casseurs de pierres» gemalt, jedoch mehr von seinem realistischen Glauben inspiriert. Millet hat seinen Werken mehr Gefühl und Seele gegeben. Statt der Idylle und des Hirtengedichtes hat er aus den Feldern eine ernste Melancholie spriessen lassen.

Meunier ist augenscheinlich von Millet inspiriert; aber, wenn man vielleicht sagen kann, dass der eine dieser edlen Künstler grösser war als der andere —

so ist Meunier weniger ein Erzähler gewesen, als der zarte Dichter der Ebenen von Chally und Barbizon, und hat er seiner Kunst mehr von einem plastischen Heldengedicht eingeflösst.

In dem Kohlenrevier von Lüttich wurde Meunier zum ersten Male auf die magische Schönheit aufmerksam, die seine Meisterwerke zum Leben gerufen hat. Minenarbeiter stiegen in den Schacht, andere kamen aus der Tiefe. Der Abend dämmerte heran. Gleich Männern aus Bronze entstiegen sie der Erde, beim Feuer der untergehenden Sonne.

Da malte Meunier: «Une descente de mineurs»[1] und mehrere andere Bilder von ähnlichem Klang. Eine Malweise voll Impressionismus, voll fieberhaften Impulses, von hinreissender Tonart, mit unruhigem Pinsel. Seine Farbe fing an zu vibrieren, zu beschwören, zu leiden und zornig zu werden. Sie erschien wie getaucht in Feuer und Trauer, in Dunkel, Rauch und Angst! Sie gab lauttönende Lästerungen wieder, stiess Schreie der Empörung aus. In «la descente de mineurs» bereitet man den Käfig vor, worin die schwarzen Proletarier, mit Hacke und Lampe versehen, sich zusammenpferchen, und wie ein Klumpen Fleisches, den schrecklichen Zufällen der Gruben überliefert werden. Sie umringen die dunkle Oeffnung der Schachteinrichtung, stumm

[1] Einfahrt der Bergleute.

und geduldig und betrachten mit starrem Blicke das Spiel der Räder und der Flaschenzüge, als unterwürfige Opfer und wie unbewusst der sie täglich bedrohenden Gefahren. Ein kaltes Licht fällt aus den hohen Luken, mit düstrem Widerschein über die blauen Jacken spielend; und die Gesichter unter den Lederhüten werden noch düsterer unter diesem Halblichte, das spärlich die feuchten Mauern beleckt.

In «le Retour» sinkt die Nacht finster herab, und wie grosse und undeutliche Guillotinen, schreckliche Folterwerkzeuge, die plötzlich in der Finsternis aufgetaucht sind, ragen die Schornsteine der Kohlengruben und die seltsamen Aufstappelungen der aus ihnen gewonnenen Erzeugnisse auf. Die Erde hüllt sich in Schatten. Die Fabriken mit ihren schwarzen Längsbauten erscheinen gespenstisch in der wachsenden Dunkelheit, gleich geheimnisvollen Kathedralen. Und nach ihren armseligen Hütten steigen die Minenarbeiter durch einen holprigen Weg hinab; eine traurige Horde, mit müden Schenkeln, mit schwerem Schritt auf diesem schon in Nacht gehüllten Pfade stolpernd, schleppen sie auf ihren Schultern, neben ihrer Hacke, die schwere Last ihres Elendes. Der Horizont ihres Lebens ist ja ebenso trauervoll, als diese Ferne voll fahler Dämmerung. Sie ziehen dahin, beschmutzt und zerschlagen von der Tagesarbeit, ohne Worte und ohne Gedanken, mitten durch die trostlose Landschaft.

Wieviel andre Szenen des schwarzen Landes sind

so noch festgehalten worden durch diesen bebenden Pinsel! Das ganze Leben des Minenarbeiters, von seinem Kartenspiel in einer hartblau angestrichenen Schenke an, bis zu seiner Mahlzeit, die er nach Art der Bewohner von Borinage, niedergekauert in den Wagenschuppen der Hüttenwerke einnimmt. — — Dann alle seine Arbeiter hinter den Hacken, Schaufeln und Karren, auf den Kohlenhaufen oder auf der Plattform! Die Walzwerke und die Glasbläsereien haben ihren Rauch aus ihrem Innern hervorgestossen und auf der Leinwand flammen ihre Oefen und Herde hoch auf. Landschaften wurden hervorgezaubert, die in ihren Rahmen zu zittern scheinen, von dem schweren Mühen des Arbeitervolkes, — Landschaften, die finster werden in den Kohlengruben, und deren Farben verschmelzen mit dem Zinnober der Dächer und zuweilen verbittert fluchen, wie unter den Peitschenhieben eines qualvollen Schmerzes.

Hier ein Aquarell, das ein altes Kohlenpferd darstellt, von rötlichem Weiss, fast urinartig in der Mischung von Korduanlederfarbe mit dem Blutton der Mauern, die es umgeben; ein anderes Mal vertauschen wir die Welt der Fabriken gegen eine Gruppe von Küstenarbeitern, und sehen, auf einem Reittier sitzend dessen Mähne vom Dünenwind zerzaust ist, einen «Pêcheur de Coxyde»[1] mit der stolzen Miene

[1] Fischer aus dem Dorfe Coxide in Westflandern.

eines Seehelden, mit gebräuntem Gesicht unter seinem geteerten Hut, stolz aufgerichtet unter einem gewitterdrohenden Himmel.

Und hier wieder, sehr schöne Pastells, worauf «une Ruine de charbonnage» die Melancholie eines verlassenen Klosters ausströmt, neben melancholischen Hochöfen, die Nacht eines Guss-, Walz- und Stahlwerkes; oder auch, ebenso düster und trostlos sehen wir eine «Ziegelbrennerei in der Morgendämmerung»; dann wieder in kräftigem, kernhaftem Ton «une Epave à Nieuport» und noch tiefer im Ton, noch satter in der Farbe «die Schelde bei Ruppelmonde».

Das Werk Meuniers in der Malerei, — Oel, Aquarell, Pastell oder Zeichnung, ist bedeutend. Es würde hinreichen, dem Künstler einen hervorragenden Platz in der modernen Kunst zu sichern. Gewiss, sein Ruhm ist ihm geworden durch seinen Meissel, aber man darf den Maler darüber nicht vergessen. Wie Georges Lemonnier sagte: «Man sieht, dass Meunier sowohl Maler als Bildhauer ist. In seinen beiden Ausdrucksmitteln herrscht die gleiche Flüssigkeit, eine gleiche Ursprünglichkeit. Wenn ein Bildhauer zur Malerei seine Zuflucht nimmt, um seine Vision wiederzugeben, so wird er in der Regel eine gewisse Schwierigkeit empfinden, um sich den Forderungen dieser Kunst anzupassen: Dem Verhältnis der Werte, dem Begriff der Harmonieen! Wenn er

begabt ist und Formensinn hat, so wird seine Zeichnung genau sein, und sein Gemälde wird Wert haben durch den Charakter der Linie. Aber die Personen werden gemalte Statuen bleiben, trocken und ohne Zusammenhang untereinander. Denn die wissenschaftliche Anatomie, die strenge Modellierung genügen hier nicht. Die sehr verschiedene Sehweise des Malers ist so viel komplizierter. Er muss die Dinge in ihrer Atmosphäre sehen, sie mit der Luft und dem Licht, worin sie erscheinen, einhüllen, um ihnen ihre wahren Werte zuzuerteilen.

Der Bildhauer, der keine andere Forderung zu berücksichtigen hat, als die der Linie, kümmert sich gewöhnlich nur um s i e, auch wenn er malt. So ist meist die Malweise der Bildhauer von kräftiger und starker Zeichnung, aber kalt, unfreundlich, voll Dissonanzen. Und haben einzelne mehr Sinn für die Malerei, so macht sie ihre frühere Schulung, die Art ihres Schauens, zur Anwendung dafür ungeeignet. Fast immer fühlt man eine gewaltsame Anstrengung, auf die Sehweise des Malers einzugehen.

Man nehme doch einmal Aquarelle von Barye. Sie sind von interessantem und richtigem Kolorit. Der grosse Künstler verstand sehr gut, was die Malerei verlangt. Mit seiner Sehschärfe, seinem wunderbaren Formensinn zerbrach er sich den Kopf, um Malerarbeit fertig zu bringen. Aber er war kein Maler. Und als er durch sehr viel Studium dahingelangte, seine

Kompositionen harmonisch vollendet und in stolzer malerischer Schönheit hinzustellen, so fühlte man doch in jeder einzelnen zu sehr den Zwang, das Mühsame und Gewollte.

Betrachten wir dagegen die Pastelle oder Oelbilder Constantin Meuniers: eine grosse und freie Kunst, ohne Trockenheit und Härte! Hier fühlt man keine mühsam überwundene Schwierigkeit. Er sieht als Maler, er hat die spezielle Begabung des Malers, den Sinn für Farbe und Form in der Beleuchtung!

Gegen 1880 fing Meunier wieder an, Bildhauerarbeit zu verrichten. Er stellte im Salon des Champs Elysées aus: «Le Marteleur.»[1] Der richtet sich auf in der stämmigen und nervigen Plastik seines Proletarierkörpers, im Joche der erdrückenden Arbeit. Er stützt sich auf seinen Hammer, wie auf ein Schwert; ein Held gleichsam! Eine Blouse umschliesst faltig seinen Leib; eine Lederschürze ist um die Hüften geschlagen, Gamaschen, wie bei einem Gladiator, schützen seine Waden.

Dann sehen wir «le Pudleur», der die Ruhe des Arbeiters verkörpert. Müde, mit zerschlagenen Gliedern, mit keuchender Brust noch, setzt er sich in seinem Arbeitsgewande. Sein Rückgrat krümmt sich, seine Lippen, grobe, fleischige Lippen, drücken die Ermüdung aus, und seine Arme warten, bis die Mus-

[1] Der Hammerschmied.

keln ihre Kraft zurückgewonnen haben, um die Werkzeuge wieder aufzunehmen und den Kampf mit dem Gusswerk von neuem zu beginnen.

Dann kam «le Grisau».[1] Eine traurige Gruppe: eine Frau beugt sich über eine männliche Leiche, deren Gesicht sie angstvoll betrachtet. Es ist nach einer Explosion. Das verdammte Gas hat den Tod herbeigeführt. Man bringt die Toten ans Tageslicht und legt sie in die provisorischen Leichenhallen, wohin die Angehörigen kommen, um die Unglücklichen zu erkennen. «Diejenige, welche mir als Modell diente,» sagte Meunier eines Tages zu mir, «ist die ganze Nacht in der Leichenhalle der Kohlengrube herumgelaufen, und während dieser ganzen Zeit habe ich sie mit blutendem Herzen beobachtet.»

Und er erzählte mir von dieser düsteren Nachtwache die er hielt, und wie er beim Scheine von Lampen mit doppeltem Luftzuge, (Quinquets) mit Reisskohle dabei zeichnete. So sehen wir in einem ungeheuren, schwarzen Schuppen die getöteten Minenarbeiter ausgestreckt. Weit geöffnet vor Schreck ist ihr Mund; sie liegen in Reihen, wie auf den Tischen eines anatomischen Hörsaales. Junge, bleiche Mädchen waschen das verbrannte Fleisch. Frauen nähen Bahrtücher, Lampen rauchen, der Wind zerfaucht ihre Flammen. Schon dämmert leise der Mor-

[1] Das Schlagwetter im Bergwerk.

gen herauf und beleuchtet mit bläulichem Scheine ein Fenster. An dieser Unglücksstätte war die Silhouette der Alten dahingeglitten; sie untersuchte die Gesichter der Toten, bemühte sich eine teure Aehnlichkeit herauszufinden unter den gerösteten Muskeln, gebrochenen Augen, verzogenen Mündern, bis zu dem Augenblicke, da sie selbst erschöpft niedergesunken war.

Und so sehen wir sie vor uns, die arme Wallonierin, in Bronze ausgehauen, erhaben in ihrem stummen Schmerze, wie eine Mater dolorosa. Ihr Kopf ist mit einem Tuche verhüllt; ihre Hände sind um die gebogenen Kniee geschlungen. Sie beugt sich in furchtbarer Angst zu dem Leichnam zu ihren Füssen nieder: ein nackter Körper mit dem mageren Gerippe eines schlecht Genährten. Seine Hand krampft sich auf seinem Herzen fest, und das Gesicht ist vor Schrecken verzerrt durch den plötzlichen und grauenvollen Tod. Wie der ausgestreckte Körper eines Märtyrers liegt er da, blutig, mitten in der Arena eines Cirkus, von wo ihn die Tierkämpfer, nach beendetem Schauspiel, in den Tigerkäfig schleppen werden.

Immer werde ich daran zurückdenken, als ich, vor zwölf Jahren, diese Statue zum ersten Male sah. Es war in Louvain, in Brabant, wo Meunier, als Professor an der Akademie dieser Stadt, damals sein Atelier hatte. Dieses Atelier, eine alte Kapelle, die ehemals

der medizinischen Fakultät der katholischen Universität von Louvain als Hörsaal diente, war an diesem Winternachmittage ausserordentlich trübselig. Der Nebel fiel in den klösterlich stillen Strassen der kleinen Stadt, und die Töne des Glockenspieles verhallten melancholisch. Die Dyle schwemmte unter den alten Mauern ihr gelbes Wasser dahin ; die nach gothischer Weise vergoldeten Türmchen des Rathauses erhoben sich in milzfarbenem Grau. Das Tageslicht, das sich bei unserem Eintritt noch deutlich zeigte, erlosch nach und nach. In dem Masse, wie es dunkler wurde, wuchs die Statue der bekümmerten Wallonierin, die sich trauernd einhüllte in den schwarzen Crèpe der Dämmerung ; sie wurde grösser, dramatischer, beunruhigend, wie die heil. Jungfrau am Kalvarienberg, unbeweglich ist in der unaufhörlichen und schmerzlichen Anschauung ihres vom Kreuze gestiegenen Sohnes.

Zahlreiche andere Arbeiten folgten, unter welchen wir einen prächtigen «Mineur à la veine»[1] hervorheben, ein dramatisches Haut-Relief : ein Proletarier, vom Rücken gesehen, zusammengekauert in der Metallader, wie ein Stück des schwarzen Muttergesteins selbst, alle seine Muskeln angespannt in der schweren Arbeit, die er fern von der Sonne ausführt, als ein Sklave der Kohle. Dann «un Souffleur de verre»,[2] eine Statuette, fieberhaft lebendig ausgeführt, à la

[1] Minenarbeiter in der Metallader.

[2] Glasbläser.

Rodin, — nun ein «Ecce homo», ein schmerzensreicher Christus der Armen, voll Eifer mit der Hand des Mitleides modelliert, — «le vieux cheval de mine»,[1] ein wahres Meisterwerk herzzerreissender Demut, ein Symbol der Resignation zur Arbeit; die Büste des «Supplicié»[2] von einer tragischen Grösse, eindringlich, wie der Todesschrei des Plebs, der durch das Uebermass von Arbeit getötet wird. «Le Mineur accroupi,»[3] «les Briquetiers,»[4] «les Carriers,»[5] «La Hiercheuse:»[6] ein Tuch hält ihre Haare, in ihren Ohren blinkt ein geringes Metall; sie hebt eine Schaufel oder eine Hacke und ist in beständiger Bewegung, indem sie den Auswurf, den der Krater der Kohlengrube ausspie, durchwühlt. Sie ist in kurzer Jacke, mit einer am Knie abgeschnittenen Hose, die ihre Hüfte abzeichnet; die Waden stecken in Wollstrümpfen, die Füsse in plumpen Holzschuhen. Ein armseliges Tuch deckt ihre Schultern, auf welche ihre Haare in Strähnen niederfallen. Sie macht fast den Eindruck eines Knaben: das Becken ist schmal, die Büste verschwindet unter der groben Leinwand.

Aber Meunier hat noch andere Arbeiter gefeiert, und wieder möchte ich bei dieser Gelegenheit Georges

---

[1] Das alte Minenpferd.
[2] Der Hingerichtete.
[3] Der sitzende Minenarbeiter.
[4] Die Ziegelarbeiter.
[5] Die Steinhauer.
[6] Kohlenarbeiterin, die die Karren schiebt.

Lecomte citieren: «Betrachten wir diese Bas-reliefs der «Moisson.»[1] Ein frohes Arbeiten in der fruchtbaren Natur. Die Männer schneiden die Halme ab, die Frauen binden sie in Garben und verschwinden unter den schwankenden Getreidewogen, die so hoch und gross wie eine wirkliche Flut sich bewegen. Ebenso wie Meunier die Minenarbeiter, Steinbrecher, die Glasbläser, alle Vertreter der rauhen, schwarzen Arbeit in der ganzen Wirklichkeit ihrer Haltung und der Wahrheit ihres Charakters dargestellt hat, ebenso leben seine Bauern in völlig lebendiger Anatomie, mit einfachen Bewegungen, die genau ihr Thun kennzeichnen. So voll Grösse und Heiterkeit ist hier der Säemann, der durch den weichen, gepflügten Acker mit schwerem Schritt langsam vorwärts geht, den ruhigen Blick auf den Horizont geheftet und mit offener Hand das Samenkorn zur Erde niederfallen lassend.

Da ein «Mäher», der gleichmässig auf dem Torso seiner Beine, die Klinge in das Gras setzt; der «Heumacher», der von dem Tagwerk unter der brennenden Sonne ermüdet, sich auf seine Heugabel lehnt und in dieser Stellung des Ausruhens den mit Gras bedeckten Boden betrachtet.

Noch andere Statuen: Ein «ausgerüsteter Fischer», von starkem, edlem Wesen, «der trinkende Mann», «der Holzhauer», «der Holz-

[1] Ernte.

auslader», warm eingewickelt in seiner Kapuze, mit gekrümmten Schenkeln, «ein Verwundeter», eine energische, männliche Büste; «Antwerpen», alle sind gleich eindringlich, so stark wie das auf einem öffentlichen Platze von Louvain errichtete Denkmal des Paters Damien und das Haut-Relief: «L'oeuvre».

Dieses grosse Haut-Relief stellt eine Szene aus der Glasindustrie dar. Es ist ein zerbrochener Schmelztiegel, den man fortnimmt, um ihn zu ersetzen. Dies ist übrigens nur eine der Seiten für das Denkmal, über das Meunier nachsinnt und das benannt werden soll: «Die Verherrlichung der Arbeit» (glorification du travail). Es umfasst ausserdem «Le Retour des Houilleurs,»[1] ein Stück von wunderbarer Macht, «le Port»[2] und «La Moisson».[3]

Die Skizze zu le Port ist ein Wunder! O, die schönen, nackten Körper der Holzlader, solide und geschmeidig, den Sack auf dem Rücken, auf einem Hintergrund, der den Bug und das Takelwerk eines ungeheuren Schiffes darstellt. Welcher Rhythmus in den gymnastischen Bewegungen!

«Le Monument du Travail» wird nach Meuniers Aussage sein: ein Block, eine Masse auf einer Grundlage von Säulen, geschmückt mit Bas-

---

[1] Rückkehr der Kohlenarbeiter.
[2] Der Hafen.
[3] Die Ernte.

Reliefs, die auf moderne Weise Handel, Ackerbau und Industrie versinnbildlichen. Dann folgen die Handwerker, personifiziert durch Statuen ; oder das Monument wird von der symbolischen Figur eines Säemanns gekrönt werden.

Die schon ausgeführten Teile bilden eine sichere Garantie für die heroische Grösse und reine und edle Plastik des erträumten Monumentes.

Aber welchen Charakter hat Meunier auch diesen Minenarbeitern aufgedrückt, die gebeugt über die schwindelerregende, weitklaffende Oeffnung des Schachtes dastehen, der sie verschlingen wird, diesen Puddelarbeitern und Metallstreckern, die in der blendend weissen Glut der Oefen ihren nackten Körper aufrichten, mitten unter dem Gebrause der Räder und Hämmer, unter den Blitzen, die aus den Spalten der glühenden Oefen zucken ? Was für eine Seele hat er diesen Proletariern eingehaucht ?

Der Arbeiter ist in diesem Werke dem verkörperten Ineinandergreifen der enormen Metallarbeit zu vergleichen, deren düstere Gebäude, unter ihren Schornsteinen, so gross wie riesenhafte Maste erzittern, wie die schwankende Brücke der Dampfschiffe. Er ist ein Werkzeug aus Fleisch und Muskeln in diesem Arsenal, das in einem finstern Lande errichtet ist und bei Nacht tausend Flammenschlünde und Millionen Feueraugen entzündet.

Der Proletarier Meuniers hat eine niedrige und

schmale Stirn, ein Gehirn, platt gedrückt, wie von einer eisernen Kappe. In dem Flammenrauch zeichnet sich sein Gesicht scharf ab, das vom Feuer bronzefarben geworden ist. Seine Kinnlade ist bestialisch und knochig, sein Auge tief in den Höhlen liegend. Sein magerer Leib, dessen Seiten hervortreten, zeigt von der Arbeit gestählte Muskeln, er ist drainiert in Angstschweiss. Die Muskeln treten kräftig hervor. Unter der Blouse, die dem Körper eng anliegt, errät man den soliden Knochenbau des von schwerer und unaufhörlicher Arbeit erdrückten Kerles, einer Arbeit, die den Körper biegsam, die menschliche Maschine zäh und geschmeidig macht, aber das Fleisch verzehrt und das Mark der Knochen erschöpft, die Widerstandsfähigsten zerbricht, und die Brust austrocknet in der sengenden Atmosphäre der Hochöfen, in den staubigen Galerien. Nicht ohne Gefahr für das Rückgrat tragen diese Tapferen die Kufen voll schmelzenden Metalles, stürzen sie sich in die Kohlenadern, heben sie mit schweren Zangen die glänzende Gussmasse auf, blähen sie durch Blasen in einer Röhre das Glas auf, schüren sie glühende Herde oder begiessen sie mit Wasserstrahlen den Stahl, der in feurigen Garben dahinfliesst!

Diese Enterbten mit den Gesichtern eines passiven Tieres, deren Auge am Tage erstaunt wie die Augen der Nachtvögel scheinen, sollte man nicht meinen, dass sie versteint wären zu derselben Masse, wie die

schwarzen Ungeheuer, in denen sich ihre trüben Existenzen verlieren? Man könnte denken, sie seien erzeugt von diesen mächtigen Maschinen, denen ihr Leben ein Spielzeug ist, und um welche sie, sich müde laufend, stöhnend wanken.

So hat Meunier den Proletarier von heutzutage verherrlicht, indem er ihn demütig und thatkräftig zu gleicher Zeit schuf. Er macht den Fluch fühlbar, der den Plebs erdrückt, die Resignation des Arbeiters und das Leiden der grossen Masse. In allen seinen Bergleuten und Puddelarbeitern ahnt man den Sklaven. Aber Meunier drückt seinen Sklaven den Stempel der Schönheit eines Gladiatoren auf. Seine Figuren, wenn gleich ein starker Schauer von Melancholie und Mitleid hindurchschwebt, sind gleich Medaillen, die geprägt sind, um die Kraft zu verherrlichen. Man weiss nicht, sind sie das Sinnbild des Schmerzes oder der Tapferkeit, drücken sie Unterwürfigkeit oder Aufstand aus.

Aber um seinen Werken diesen Charakter geben zu können, hat Meunier seine Akte und ihre Haltung durchaus modern modelliert. Er ist nicht akademischer als Rodin, sein grosser Bruder in der Kunst, nach welchem er oft sein Auge wenden musste. Der Akt bei Meunier, wie der bei Rodin, frappiert durch eine ans Wunderbare grenzende Wahrheit und durch tiefes Empfinden. So ist das Fleisch, das lebt und leidet, der Rücken, der sich wölbt, die keuchende

Brust, die schmachtende Kehle des Leibeignen unserer Tage, der von dem Feuer der Industrie verzehrt wird. Ist es nicht, als ob die Bronze Leben atme und die Hand des Bildners gleichsam eine Liebkosung erhabener Güte und hehren Mitleides darauf zurückgelassen habe? Was die Haltung anbetrifft, so ist sie einfach und gross aufgefasst; die Bewegung allein hat sie diktiert. Sei es nun ein Zustand der Kraftlosigkeit oder der Energie, sei es die Haltung des Säemanns, der Kohlenarbeiterin, des Schnitters oder des Glasbläsers; die Seele des Plebejers und zu gleicher Zeit der Charakter seines Handwerkes sind darin ausgedrückt. Die Kunst Meuniers ist eine grossartige Vereinfachung; bei ihm genügt eine Handbewegung, um eine Menschenklasse, eine Seelenregion, ein Volk voll Leidenschaft und Instinkt zu kennzeichnen!

Ich sehe in der zeitgenössischen Kunst, was die symbolische und wahrhaft menschliche Grösse anbetrifft, keine Ebenbürtigen als Rops und Rodin. Auch sie haben durch den Charakter allein, durchaus moderne Schöpfungen erreicht, sei es eine Gestaltung der Wollust oder der Liebe, des Schreckens oder des Ruhmes!

Das ist Constantin Meunier. Eine sympatische Künstlererscheinung, die in der Menge der modernen Bildhauer hervorragt, in der Horde der plastischen Stümper gleich der Erscheinung eines Apostels, unter Barbaren und Philistern. Es ist ein Glück, mitten in

der banalen Kleinlichkeit der gegenwärtigen Skulptur, unter der noch mächtigen Herrschaft des Akademischen, einem solchen Künstler zu begegnen. Denn sie sind dünn gesäet, sie, die ein Herz besitzen, das für die Enterbten klopft, und die dem Marmor und der Bronze einen wahren Schauer des Lebens einhauchen und sie mit der Leuchte einer Seele erhellen können. Sie sind selten, die Rodin, Christophe, Meunier, bei welchen die Kunst nicht darin besteht, Statuen zu giessen, sondern d a r i n, tiefe Gedanken, tragische Gefühle, heroische Begeisterung auszudrücken und eine Grösse, die nur der Traum eines Sehers hervorzubringen vermag.

Hat Constantin Meunier übrigens nicht selbst die Physiognomie eines mitleidsvollen und sanften Apostels? Mit seinem langen Barte, — von der Farbe eines Goldes, wie wenn die Sonne durch ein Kirchenfenster scheint, — mit seinem kränklich bleichen Gesichte eines alten Evangelisten auf gothischen Stickereien, strahlend von resignierter Güte, mit grauen träumerischen Augen, eine ernste und starke Melancholie auf seinen Lippen schwebend, so sprechen sie von einem Herzen, das viele Schmerzen erduldet hat; mit seiner Haltung eines Einsiedlers, mit gewölbtem Rücken und linkischer Bewegung, — mit den flüchtigen Blitzen seines Blickes, so ist er, wie die einfältigen und guten alten Bildermaler sich diejenigen vorstellen, die im Gefolge Christi die Barmherzigkeit verbreitet haben

und die Demütigen und die Sklaven verherrlichen, die sie befreit aus dem Schatten der Cirkusse und der Sklavenkerker für eine Erlösung in der grossen Sonne der Menschenliebe!

So ist auch Meunier voll Barmherzigkeit zu den Armen, den Parias, den Enterbten, den Dunkeln gegangen. Auch er hat sie aus der Finsternis hervorgeholt, um sie in hellem Tageslicht erglänzen zu lassen. Denn man darf sagen, dass er, als ein Messias der Kunst, durch sein belebendes und ruhmreiches Werk die verachtete Seele des Arbeiters losgekauft hat.

UEBER KUNST DER NEUZEIT.

Im Kampfe um die Kunst. Beiträge zu architectonischen Zeitfragen von Fritz Schumacher. 144 S. I. Band. 2. Aufl. M. 2.—

Inhalt [illegible]

Max Klinger als Künstler. Von Berthold Haendcke. 64 S. II. Band M. 1.—

Maler-Poeten. Von Benno Ruettenauer. 92 S. III. Band. M. 1.50

Inhalt: Hans Thoma. — [illegible] — Max Klinger. — [illegible] — [illegible] Moreau.

Die Prae-Raphaeliten. Von A. W. Fred. Mit 6 Illustrationen. 152 S. IV. Band M. 3.25

Inhalt: [illegible] Wort [illegible] — John R[illegible] — [illegible] Ford Madox [illegible] — [illegible] Hunt. — Sir John Everett Millais. — Dante Gabriele Rossetti. — [illegible] Edward Burne-Jones. — Die Schüler und die Ausläufer der [illegible] Bewegung. — S[illegible]

Symbolische Kunst. Von Benno Ruettenauer. 182 S. V. Band M. 3.—

Inhalt: Félicien Rops. — [illegible] — [illegible] Dante Gabriel Rossetti.

Modernes Kunstgewerbe. Von W. Fred. 128 S. VI. Band. M. 2.50

Inhalt: Das Interieur. — Walter Crane. — [illegible] — M. H. Baillie Scott. — Henri van de Velde. — [illegible] deutsche Kunstgewerbe. [illegible] — [illegible] — Moderne [illegible] — [illegible] Amerika. [illegible] — [illegible] Baumeister. [illegible] — J. M. Olbrich.

Kunst und Handwerk. Von Benno Ruettenauer. 140 S. VII. Band. M. 2.50

Inhalt: [illegible] Museum. — Moderne Keramik. — [illegible] — Peter Behrens. — [illegible] — [illegible] Carl [illegible] — [illegible]

Weitere Bände sind in Vorbereitung.